نقد النقد وتجلياته لدى أبي بكر الصولي

عصام بن شلال(*)

ما هو نقد النقد:

ربما صبّ النقد الأدبي جُلّ جهوده في خدمة الأدب، ولكن هذا الانشغال لم يكن ليمنع الخطاب النقدي من الاعتناء بنفسه ومعالجة أسسه وإجراءاته من وجهة نظر نقدية مختلفة تجدّد معرفتنا للأدب والنقد معا، وفقا لما تقتضيه كلّ مرحلة فكرية وثقافية، حسب اختلافِ الزمان والمكان، وتغيّر الأذواق النقدية والأنساق المعرفية التي يصدر عنها من يتلقّى الإبداعَ الأدبيَّ مِنْ نُقّاد المعاني، وجهابذةِ الألفاظ، إذ لكلّ ناقدٍ فلسفته النقدية التي تصدر عنها مواقفه الإيجابية أو السلبية أو التوفيقية اتجاه القضايا النقدية والأدبية؛ ومن خلال هذه المواقف يتجلّى (نقد النقد)، الذي يقابل في الفرنسية: (critique de la critique)، كما اصطلح عليه الناقد البلغاري (طودوروف)(1) الذي اكتفى بالتطبيق ولم يُنظّر أو يؤسّس لمفهوم نقد النقد بشكل واضح!

والتبسَ الأمرُ في ترجمة مصطلح نقد النقد لدى بعض الباحثين العرب، وحاولوا جعله مساويا لمصطلح (Méta-critique) المسبوق

(*) باحث في النقد العربي القديم - جامعة سطيف - الجزائر.

بالبادئة (meta) ذات الأصل الإغريقي التي لا تعني فقط (ما وراء) مثل الميتافيزيقا (ما وراء الطبيعة) لكن قد تعني التعمّق في الشيء (profond)، أو بناء شيء على شيء، أو ما وراء اللغة (métalanguage)، أي اللغة الثانية الواصفة للغة الأخرى التي جعلها (رولان بارت) سمة للنقد الأدبي الوصفي - الذي لا يُصدر أحكاما نقدية على الآثار الأدبية - والذي هو في أصله «خطاب على خطاب»[2]، كما أن النقد لدى بارت يضمر دائما نقدا لذاته[3]، وتذكرنا عبارته، هذه، بمقولة لأبي حيان التوحيدي، وصف فيها النقد الأدبي بأنه «كلام على كلام»[4]، وليست تخلو هذه النظرة من فلسفة نقدية، ينظرُ منها الناقدُ إلى الآراء النقدية المختلفة، من بعيد أو من فوق، دون التورط في الحكم أو النظر إلى الأدب من زاوية معينة، ناظرا إلى التراكم المعرفي في مجال النقد الأدبي على أنه تراكم إبستيمولوجيّ متنوع الآراء، متجدّد المنابع، ويمكن أن نصطلح على هذا الموقف بـ(ما وراء النقد)، أو (ما بعد النقد) الذي يعادل مصطلح (méta-critique)، الذي هو في أصله ذو طابع فلسفيّ، قبل أن ينتقل إلى مجال النقد الأدبي. لأن البادئة (méta) قد تدلّ على الفوقية، مثل: فوقية السرد «métarécit» التي يستخدمها (جيرار جينيت(في الاتجاه المعاكس لتلك المستخدمة في المنطق واللسانيات[5]، وإذا كان مصطلح (métaphilosophé) يعني الخطاب الفلسفي الذي يستبطن الخطابات الفلسفية، فمصطلح (métarécit) لا يمكن أن يعني الخطاب السردي الذي يستبطن خطابات سردية أخرى، بقدر ما يعبر عن خطاب سردي يعلو على خطاب سردي آخر[6]، ولا يمكن أن نقول بأنه هو (سرد السرد)، وعلى العموم فإن البادئة (meta) تأخذ عند كل اقتران معنى جديدا، يدلّ في أغلب سياقاته على الفوقية.

وقد ترجم جابر عصفور مصطلح (Metacriticism) إلى (النقد الواصف) وعرفه بأنه: «تأصيل معرفي للمقولات العقلية التي تنطوي عليها المفاهيم المنهجية والعمليات الإجرائية للنقد (أو القراءة) وتصدر عنها»[7]؛ وهو بمفهومه هذا يتداخل مع مفهوم (قراءة القراءة) بما أنها تملك سمة الوصف والتأصيل للخطاب النقدي الذي هو موضوعُها، غير أننا نعترض على المصطلح المقترح؛ لأن (النقد الواصف) لا يستوعب المفهوم ولا يحيل عليه البتة بقدر ما يدلّ على معنى النقد الوصفي الذي يعالج الأدب أيضا، وإن كنت أتفق معه في مفهومه الذي كان دقيقا وشاملا.

وبذلك يكون (ما وراء النقد) هو أنسب ترجمة لمصطلح (Meta-critique)، لأنه خطاب نقدي يُبنى على خطاب نقدي آخر، لوصفه واستبطانه والكشف عن خلفياته الثقافية والمعرفية، دون أن يُصدر حكما عليه.

وليس كالتعريب الهجين (ميتا نقد) الذي اقترحه باقر جاسم محمد[8]، وما رميناه بالهجنة إلا لأنّه لا يستجيب لأصول التعريب السليم، فالعرب حين عرّبوا (metaphysic) قالوا: (ميتافيزيقا) ولم يقولوا: (ميتا طبيعة) مثلا، وحين شاؤوا ترجمة المصطلح قالوا (ماوراء الطبيعة).

ثم يقول باقر: «والمصطلح الذي نقترح الالتزام به ونفضّله لأسباب علمية وجيهة هو مصطلح (الميتانقد) وهذا المصطلح، في تقديري، له سمة اصطلاحية واضحة، فهو ليس مجرّد إضافة لغوية لكلمة النقد إلى نفسها، ولكنه يعبّر عن مستوى من الاشتغال المنهجي والمعرفي مختلف عن النقد الأدبي. كما أنه ليس بعيدا عن حقل اللسانيات

وعن مصطلحات من مثل الميتافيزيقا (metaphysic)، والميتالغة (metalanguage)، والميتاخطاب (metadiscoures)... إلخ. ولذا فإنّ هذا المصطلح يعطي المسألة البعد المفهومي لنقد النقد قالبا اصطلاحيا أوضح وأدقّ. إذ كما تختلف الميتافيزيقا عن الفيزيقا، يختلف الميتانقد عن النقد الأدبي»[9].

يتضح من كلام الأستاذ بأنه ليس على وعي بالخصوصية الفوقية للبادئة (méta) التي يتغيّر معناها مع كل اقتران، كما أنّ اشتراك كلمات في هذه البادئة لا يجعلها قريبة من حقل الكلمات الأخرى المقترنة بنفس البادئة كاللسانيات وما اصطلح عليه باقر بالميتالغة والميتاخطاب!، لأنّ ترجمتها الصحيحة، غير الهجينة، هي (لغة واصفة للغة أخرى) وخطاب على خطاب (أو ما وراء الخطاب)، على الترتيب، ولكل مصطلح منها مجال يُوظّف فيه، إلى درجة أن هذه البادئة خلقت مشكلة في الاصطلاح الغربي، حتى شبهها بعض النقاد الغربيين بالموضة[10]، التي صارت سمة للنقد الغربي المعاصر؛ «ومحاولة لخداع غير المطلعين، وجهدا يستحق الثناء لخلق مفهوم جديد، حول الذي يمكن أن يقدمه الجيل القادم من الدراسات، لمن كان يبحث عن موضوع الأطروحة»[11].

لكنّ هذا لا يعني بأن مصطلح ما وراء النقد (métacritique) حديث النشأة، بل هو مصطلح وُلد مع الفيلسوف الألماني (كانط) في بدايات القرن التاسع عشر، في عزّ عصر الأنوار، ونقد العقل الخالص والعملي والردود عليه[12]، ذاك لأن مصطلح النقد عند الغرب ليس حكرا على دراسة الأدب، بل يملك معنى شموليا يتسع لمعالجة كثير من الميادين الحياتية والمجالات المعرفية والفلسفية عامة، ثم انتقل إلى

معالجة الأدب خاصة، بعد مرحلة بلاغة أرسطو، قبل أنْ يُعوّض مفهومُ النقدِ بمفهومِ القراءة حديثا.

أمّا مصطلح نقد النقد (Critique de la critique) فقد تبنّاه طودروف، لإعادة قراءة الاتجاهات النقدية في أوروبة، ولم يتبنّ مصطلح ما وراء النقد (Metacritique)، لعجمة بلغارية في لسانه، كما رجّح البعض، وإنما لوعيه بأنّه مصطلح فلسفي، وأنه إن أسقطه على الدراسات النقدية، التبس الأمر على الدارسين، لذلك اضطر لاختراع مصطلح نقد النقد (La Critique de la critique)، وتوظيفه لأوّل مرة عنوانا لدراسة النقد الأدبي واتجاهاته في أوروبا، ولا أحسب أن هنالك ما يدعو إلى خلقِ إشكال في المصطلح، طالما أنّ الذوق العربي قد تقبّل مصطلح نقد النقد واستساغه، مع يقين الأغلبية بأنه نشاط يختلف عن النقد الأدبي، كما أننا أحوج ما نكون إلى توضيح مفهومه وأهدافه ووظائفه مِنّا إلى صرفِ الجهود وإهدارها فيما أسميه بالشذوذ المصطلحي.

ومن نماذج الشذوذ المصطلحي، كذلك، اقتراح أحد الباحثين تعويض مصطلح (نقد النقد) بمصطلح (اللغة الناقدة)!، فقال في هذا الشأن: «إنّ وصف لغة (نقد النقد) بـ (اللغة الناقدة) إنما هي ضرورة مقاربتها للغتين معا، اللغة الأولى (الإبداعية) واللغة الثانية (النقدية)»[13].

وقد نعذر الباحث في أن تكون له رغبة في التميّز والتفرّد، ولكن لو تعاملنا مع مصطلحه (اللغة الناقدة) بنظرة معرفية مجردة مِمَّا نَظَّرَ هو له، لَمَا أحالنا على شيء يعني (نقد النقد) بقدر ما يشيرُ إلى معنى ذي طابع عام، فاللغة الناقدة سمة تشترك فيها كل الخطابات المعرفية

تقريبا، فالفيلسوف يملك لغة ناقدة وكذلك عالم الاجتماع، والصحفيّ والمحلل السياسي، وحتى الشاعر والأديب قد تحتوي كتاباتهما على لغة ناقدة لكل ما يحيط بهما من ظروف فكرية ودينية واجتماعية وسياسية واقتصادية، وهلمّ جرا؛ فاللغة الناقدة مصطلح فضفاض قد يستوعب النقد ونقد النقد، واتساع مفهومه لا يسمح له بأن يكون بديلا لمصطلح نقد النقد ولا لغيره.

أما نقد النقد كما عرفه جابر عصفور فهو «نشاطٌ معرفيّ ينصرف إلى مراجعة الأقوال النقدية، كاشفا عن سلامة مبادئها النظرية وأدواتها التحليلية وإجراءاتها التفسيرية»[14]، الذي أوجز فيه وأجمل إلى حدٍّ كبير، لأنه يبيّن الوظيفة الأسمى لنقد النقد بنوعيه النظري والتطبيقي الماثلة في إخضاع الأقوال النقدية للنظر والتجريب، قَصْدَ استكشافِ هشاشتها أو سلامتها من حيث أسسها النظرية، وإجراءاتها التطبيقية، لأن الغرض من ممارسة نقد النقد، كما يرى عبد الملك مرتاض: «ليس بالضرورة أن يكون من أجل المعارضة والمناوأة، ولكن من أجل إلقاء المزيد من الضياء على أصول المذهب النقدي وتبيان أصوله المعرفية، وتوضيح الخلفيات التي تستمدّ منها مرجعياته: على المستويين المعرفي والمنهجي جميعا»[15].

وأحسب أنّ مفهوم ما وراء النقد كان مسيطرا على الرأي السالف، وذلك حين ننتقل من فعل نقد النص الإبداعي، إلى فعل تأويليٍّ يشتغلُ على ذلك النقد نفسه، كَشْفًا عن أسسه النظرية وأصوله المعرفية وخلفياته الثقافية والأيديولوجية، وهكذا يكون وعينا بالخطاب النقدي مبنيا على أسس منهجية سليمة، ولا يخرج بنا من دائرة نقد النقد إلى حدود (نقض النقد)، أي إلى مجرد معارضة الرأي الآخر وتبيين غلطه

لا غير، فناقد النقد ليس من أهدافه المنهجية كشف العيوب فقط، بل هو بإظهار المحاسن أولى، بما أنّ النقد يتجه إلى كشف العيوب وإظهار المحاسن على حدّ سواء، ونفس الشيء ينطبق على نقد النقد، كما أنّ فعل (ما وراء النقد) هو جزء منه، غير أنه يكتفي بالقراءة والوصف ولا يُصدر حكما ولا يتخذ أيّ موقفٍ من النقد الذي يعالجه، وهكذا يكون مصطلح نقد النقد أعمّ وأشمل من مصطلح ما وراء النقد الذي يدور في فلكه.

تجليات نقد النقد لدى أبي بكر الصولي:

أصبح من المسلّم به أن العرب قد عرفوا ما هو النقد الأدبي منذ معرفتهم لفنّ القول شعرا ونثرا، وإنّ تميّز نقدهم في بداياته بالانطباعية، فإنه بعدَ ظهورِ التآليف النقدية والبلاغية قد تطوّرَ على المستويين النظري والإجرائي، وكان منطقيا أن يصاحب هذا التطوّر مراجعات للأقوال النقدية وردودٌ عليها، وتصحيح لها أو توضيح، ولايمكن لهذا النشاط إلّا أن يندرج ضمن نقد النقد الذي لا ينحصر في «تلك الكتب التي ألفها أصحابها مفندين بها كتبا نقدية أخرى»(16)، كما قال عبد العزيز قلقيلة، ولكنَّ كتابا في النقد والبلاغة قد يتضمّن نقدَ نقدٍ دون أن يُفرده صاحبه لتفنيد كتاب بعينه، ذاك لأنّه فعلٌ يصاحب عملية القراءة التي تبني حوارا معرفيا مع رأي نقدي آخر.

وقد تجلى مفهوم نقد النقد في تراثنا النقدي من خلال كثير من التجارب النقدية، التي صاحبت مراحل حساسة وجدلية في تاريخ النقد العربي، وسوف نتعرض لتجربة أبي بكر الصولي في نقد النقد موظفين مصطلحا أكثر دقة في التعبير، هو: «تجليّات نقد النقد» حتى لا نقع في شرك التعميم والادعاء.

الصولي الناقد الحداثي:

شاع لدى أكثر الباحثين بأن أبا بكر الصولي كاتب إخباري بالدرجة الأولى، وذلك لاهتمامه بتراجم الشعراء وأخبارهم أكثر من اعتنائه بأشعارهم، حيث يتضح بأنه ناقد سياقيّ خلافا لجلّ مَنْ عاصره من النقاد الذين كانوا يهتمون بالمقاربة النسقية للأشعار، إذ كان أكثر مايهمهم هو النص وبناؤه اللغوي، وصناعته اللفظية والمعنوية، واستيفاؤه لشروط عمود الشعر العربي، أو امتلاؤه بصنوف الاستعارات والبديع، مع اهتمام بسياق النص ومقامه، ومراعاتهم لاستجابة المتلقّي وتفاعله مع النص الشعري.

كما اتسم عصر الصولي بالجدلية في كثير من القضايا النقدية، التي لم تكن لتثارَ لولا بروز شعراء محدثين خرجوا عن السنن الشعرية العربية الموروثة، وتمردوا على الأنساق النقدية السائدة، وإن كان أبو نواس – من قبل – قد انحصر تجديدُه في تغيير بنية القصيدة العربية وجعلها (بسيطة) تتناول موضوعا واحدا لا أكثر، متجاوزا ما كان ينتجه الشعراء من قصائد (مركبة)، ولذلك اعتبره أبو عُبيدة «بمنزلة بانٍ كَمُلَتْ آلتُهُ ونَقُصَ بناؤه؛ وكان ينبغي أنْ يكونَ بناؤه أجود»[17].

وهذا الذي أحدثه أبو نواس لم يكُ كافيا ليثير خصومة أدبية، أو يدور حوله جدلٌ نقدي، لأنه ليس خروجا عن النسق التركيبيّ وعن أساليب العرب في صياغة الشعر، ولم يخلق حاجزا يحرم المتلقي من إدراكِ الغرض الشعريّ بسهولة، لا سيما وأن بعض النقاد في ذلك الوقت كانوا يهتمون بشرح الشعر وتفسير ما فيه من غريب، ومن المنطقي مع هذا التوجه أن يرفضوا التعامل مع الشعر الذي لا يفهمونه، ويُقبلوا على ما ذُلّل لهم من شعر، وكثُرت روايتهم له، وراضوا معانيه[18].

ولما كانَ شعرُ أبي تمام مُغرقا في الغموض، وصادرا عن نزعة حداثيّة، وإخراجٍ للقول غيرَ مخرجِ العادة، وتجديدٍ على مستوى التراكيب النحويّة وصياغات الجمل الشعريّة، صدم المتلقي (الناقد)، وخلقَ حجابا بينه وبين المعنى الشعري، فصار لا يناله إلا بعد فِكْرٍ وغوصٍ، وهذه السمة التي اكتسبها شعره هي التي جعلت أغلب النقاد يرفضونه كما رفضوا شعر غيره من الشعراء المجدّدين من أمثال بشار بن برد، ومسلم بن الوليد (صريع الغواني)، الذين تجاوزوا في معانيهم الشعرية مستوى التوليد إلى مستوى التجديد؛ فإذا كان الشعراء من قبلهم من أمثال جرير والفرزدق لُقّبوا بالمولّدين[19] لتوليدهم المعاني مِنْ أشعارِ مَنْ سبقوهم[20]، فإنّ الشعراءَ من بعد بشار – ممن سلك طريقه طبعًا– دُعوا بالمحدثين لأنهم أحدثوا في المعاني والألفاظ أشياء مبتكرة «ماخطرت قطّ بخاطر جاهليّ ولا مخضرم ولا إسلاميّ»[21]، وهذه الحداثة هي التي اعترض عليها أكثر اللغويين والنقاد.

ولِأَمْرٍ ما تزامنَ حظرُ الاستشهادِ بالشعر مع عهد بشار بن بُرد ومباشرة بعد وفاة شيخ الرواة أبي عمرو بن العلاء رحمه الله (154هـ)، كما يبرر القاضي الجرجاني ذلك بفساد اللسان، واختلاط اللغة، ووفاةِ من جعلهُم الرواةُ ساقة الشعراء[22] (أي آخرهم) ومنهم ابن هَرْمة الذي زعم الأصمعي بأنّ الشعرَ قَدْ خُتم به[23]، وكذلك فعل سيبويه في الكتاب حين توقف عند هذا الشاعر[24]، للدلالة على أن الاستشهاد يتوقف عنده، مما يوحي بأن تفضيل الشعر لم يكن قائما على أساس فنيّ جمالي بقدر ما كان يقوم على أساس نفعيّ وعلميّ، لأن الموروث الشعري يمثل اللسان العربي النقيّ الذي لا تشوبه عجمة ولا لحن، كما أن النقاد والعلماء في ذلك الوقت – عصر التدوين – كانوا منشغلين بتطهير بعض الشعر الجاهلي من آفة الانتحال[25]، وربما هذا ماجعلهم ينشغلون

عن الشعر المحدث، فابن سلام الجمحي (231هـ) كان معاصرا لأبي تمام ولكنه لم يذكره لا هو ولا بشار بن برد ولا أي أحد من الشعراء المحدثين، في حين نجد الجاحظ (255هـ) والمبرد (285هـ) يتمثّلان بأشعار المحدثين ويحتفيان بها أيما احتفاء!

كما يمكن أن نصنف الآمدي وابن المعتز والقاضي الجرجاني ضمن أولئك النقاد الممثلين لمدرسة عمود الشعر، الرافضين للحداثة، ولكلّ ما يخالف الطابع الشعري العربي العفويّ، ولذلك وجدوا أربهم في شعر البحتري، وارتأوا أنّ شعره نموذج للشاعر المطبوع البدويّ الذي تتجلّى فيه معايير عمود الشعر العربي، وحتى هو كان على وعي بهذا الشيء[26].

وأكثرُ النقاد الذين عاصروا أبا تمام آخذوه ورفضوا مذهبه الشعري المختلف، لأنه - في نظرهم - «شديد التكلف، صاحب صنعةٍ، ومستكره الألفاظ والمعاني **وشعره لا يشبه أشعار الأوائل**، ولا على طريقتهم؛ لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولدة، فهو بأن يكون في حيز مسلم بن الوليد ومن حذا حذوه أحق وأشبه»[27].

وكانوا يقولون كذلك:

«أوّلُ مَنْ أفسدَ الشعرَ مسلمٌ بن الوليد ثم اتّبعَه أبو تمام، واستحسنَ مذهبَه، وأحبَّ أن يجعلَ كلَّ بيتٍ من شعرِه غيرَ خالٍ من بعضِ هذه الأصنافِ، فسلكَ طريقًا وعرًا واستكره الألفاظ والمعانيَ، ففسد شعرُه، وذهبت طلاوَته، ونشف ماؤُه؛ وقد حكى عبدالله بن المعتز في هذا الكتاب الذي لقبه بكتاب البديع أن بشارًا وأبا نواس ومسلم بن الوليد ومن تقيّلهم (تتبعهم) لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر في أشعارهم فعرف في زمانهم. ثم إن الطائي تفرّعَ فيه، وأكثر منه، وأحسن في بعض ذلك، وأساء في بعض، وتلك عُقْبَى الإفراطِ، وثمرةُ الإسرافِ»[28].

كانت هنالك حملة نقدية شرسة شنّها غالبية النقاد واللغويين على الشعراء المحدثين، وربما هي أعمق من أن تُحصر في قضية القديم والحديث، حيث يرى الصولي بأن الأسباب التي تقف وراء هذا الرفض، تعود إلى جهل أكثر العلماء بالشعر المحدث، وكما قيل: الإنسان عدوّ ما جهل، «وفرَّ العالمُ من قولهِ إذا سُئل أنِ يُقرأ عليه شعرُ بشّار وأبي نوّاس ومسلم وأبي تمام وغيرهم، من (لا أُحسن) إلى الطعن، وخاصة على أبي تمّام، لأنه أقربهم عهدا، وأصعبهم شعرًا»(29)؛ وكأني بالصولي يُلمّح إلى أنّ المبدع سابقُ عَصرِه، وأنّ بعض الشعراء المبدعين لا يمكن أن يُفهموا في وقتهم إلا بعد حين، بعد أن يأتي جيل يستوعب إبداعهم، أما هو فيشذُّ عن القاعدة، إذ أوتي حِسّا نقديا مرهفا مكنّهُ من إدراك ما يُبدعه الشعراء المحدثون.

كما مثّل نقده المؤيّد لحداثة أبي تمام والشعراء المحدثين خروجا عن النسق النقدي والبلاغي في ذلك الوقت، حيث حملت ردوده على نقاد الحداثة تجليا صريحا لخطاب نقد النقد في تراثنا النقدي، وخروجا عمّا يُسمى بالنقد المعياري المُقيِّد للإبداع إلى مجال أرحب يجعل الخطاب النقدي أكثر وعيا بالإبداع المحدث، وأشد انفتاحا على ما يُنتجه معاصروه من شعر، وأقرب مواكبة للمستجدّ، حتى إنّه يُوظّف مصطلح الإبداع في سياق مفهومي قريب مما نتواضع عليه اليوم، مع العلم بأن موقفه من شعر أبي تمام ينسحب على كل الشعراء المحدثين، منذ بشار بن بُرد إلى مَنْ عاصرَ منَ الشعراء الخارجين على السنن الشعرية في أعين معظم نقاد عصره، والمبدعين في نظره.

إذْ رأى بأن: «ألفاظ المحدثين مُذْ عهدُ بشار كالمنتقلَةِ إلى معانٍ أبدعَ، وألفاظٍ أقربَ، وكلامٍ أرقَّ»(30).

فكأني به يشعر بما لا يشعر به غيره من النقاد، إذ أحس بالانزياح الذي تميّز به الشعر المحدث، من حيث المعاني البديعة، والألفاظ السهلة القريبة من متناول المتلقي العصري – في ذلك الوقت – كما لم يغب عنه ما شفّ كلامهم من رقة، وهو بهذا يتجاوز مقياس جزالة اللفظ الذي يعدّ من أسس عمود الشعر، مع العلم بأنّ لرِقّة الكلام مواضع تحسنُ فيها كالغزل وما شابهه من أغراض، وهي في هذا الموضع لاتعني الضعف البتة بقدر ما توحي بما يمتلكه الشاعر من حِسٍّ لغوي مرهف يشاكل عصره ويشفُّ عن أحاسيسه.

وواصل الصولي تأييده للشعراء المحدثين من خلال جمع معظم دواوينهم والاعتناء بها، ومن الشعراء الذين صنّف أشعارهم على حروف المعجم: ابن الرومي، وأبو تمام، والبحتري، وأبو نواس، والعباس بن الأحنف، وعليّ بن جهم، وابن طباطبا العلوي(31)، ومسلم بن الوليد، ودعبل بن علي الخزاعي(32)؛ وإن في اعتنائه بشعر البحتريّ وغيره من الشعراء المحدثين ما فيه دلالة تدفع عنه تهمة التعصُّب لأبي تمّام فقط، كما شاع عنه.

من دوافعه لممارسة نقد النقد:

رغم يقيننا بأنّ الدافع الأساسي الذي حمل الصولي على ممارسة نقد النقد هو دفاعه عن أبي تمام، فهو يقولها صراحة: «وإنْ كان قصدي تبيين فضله، والردّ على من جهل الحقّ فيه»(33)، فإننا نفترض بأنه لا يوجدُ نقدٌ بريء، وأن للناقد عدة دوافع مضمرة أو معلنة، صادرة عن أيديولوجية توجهه، وعلى أساسها يتشكّلُ موقفه النقدي، وإن يكنْ تحديدُ دوافعه المضمرة شيئًا بعيد المرام، فإنّ الرجل قد أشار إلى أسباب وجيهة، وبيّنَ الدوافع الموضوعية التي حملته على تجاوز

المقاييس النقدية السائدة في عصره، وجعلته يتبرّم من حال النقد وما أصابه من نمطيةٍ ومدرسيةٍ وتقليدٍ بليدٍ، ويُمكن حصرها فيما يلي:

1. تحدّيه لنقاد عصره: إذا كان ما يحققه الناقد يأتي على قدر ما يسطره من تحديات ويرسمه من الآمال، فالصولي كان يطمح إلى تجاوز الأنساق النقدية والشعرية السائدة في عصره، والتي عجزت عن استيعاب الشعر المحدث، حيث كان هنالك نوع من الإقصاء والرفض القاطع لكلّ ما يأتي به المحدثون، فتحدّى أهل عصره بأن يفهموا شعر أبي تمام(34)، وأيّد ذلك بإتباع أخباره شرحا لديوانه «مُعْرَبًا مُفسَّرًا، حتى لايشذَّ منه حرفٌ، ولا يغمُضَ منه معنى، ولايَنْبُوَ عنهُ فهمٌ، ولا يمجّهُ سمعٌ»(35)، مما يوحي بأنّه كان يعتبر أبا تمام اكتشافا إبداعيا بالنسبة له، وفتحا نقديا جديدا يضيءُ التجارب الشعرية المنزاحة عن النسق المألوف، وبهذا الشكل يأخذ النقد طابعا استكشافيا حداثيا بكل ما تعنيه الحداثة من معنى، لأنّه يقصد من ورائه إلى إسكات الأصوات النقدية التي كانت تتعالى رَفْضًا واعتراضا على شعرِ حبيبٍ، وعِلّتُها في ذلك إغراقُه في الغموض، ولم يكتف بهذا فقط بل تحدى نقاد عصره تنظيرا وتطبيقا باعتنائه بمعظم دواوين الشعراء المحدثين وضبطها وشرحها كذلك.

2. دعوته إلى خطاب نقدي معتدل وموضوعي: نجد بعض ملامح الوساطة تتجلى عنده، فآراؤه النقدية تُعدّ أوّل وساطة بين الشعراء المحدثين وبين خصومهم، ولا يبعد أن يكون القاضي الجرجاني قد استلهم منهجه من عنده، فالصولي قد لاحظ افتراق آراء الناس في أبي تمام، «حتى ترى أكثرهم والمقدّمَ في علم الشعر وتمييز الكلام منهم، والكاملَ من أهل النظم والنثر فيهم، يوفيه حقّه في المدح، ويعطيه موضعه من الرتبة؛ ثمّ يكبر بإحسانه في عينه، ويقوى

بإبداعه في نفسه، يُلحقه بعضهم بمن يتقدّمُه»[36]؛ أي يساوونه في الفحولة بمن سبقه من الشعراء، مُسقطين المقياس النقدي الزمني الذي يفضّل المتقدم من الشعراء على المتأخر منهم، لا لشيء سوى لتقادم عهده، لذلك يرى الصولي بأنّ جهابذةَ النُّقّادِ المتقدِّمينَ في تمييزِ الكلامِ ونقدِه يفضّلون شعرَ أبي تمام استنادا لاعتبارات فنية وإبداعية، ويَنزلونه منزله من الرتبة بلا تقديس ولا تدنيس، وعلى هذا الأساس المعتدل يُظهِرُ صاحبنا استياءه من صنفين من النقاد؛ صنفٌ يُفرطُ في مدحه، «فيجعلهُ نسيجَ وحدهِ، وسابقا لا مُساويَ له»، وصنفٌ منهم «يعيبونه، ويطعنونَ في كثير من شعره، ويُسندون ذلك إلى بعض العلماء، ويقولونه بالتقليد والادّعاء، إذْ لمْ يصحَّ فيه دليلٌ، ولا أجابتهم إليه حُجّةٌ، ورأيتُ مع ذلك **الصِّنفين جميعا**، ومايتضمّنُ أحدٌ منهم القيام بشعره، والتّبيينَ لمراده؛ بل لا يجسُرُ على إنشاد قصيدة واحدة له»[37]، لأنّ الحكم النقديّ إذا أُسّس على غير دراية سيكون غير منصف سواءً أمدحَ شعر أبي تمام أم عابه، أما الحكم الذي يُبنى على دراية يكون أقرب إلى الموضوعية منه إلى التعصب.

منهجه ومقاييسه في نقد النقد:

أ. تبيين الخلفيات المعرفية لرافضي الشعر المحدث»

إن الكشف عن الخلفيات المعرفية لنقدٍ ما هو من صميم نقد النقد، ومن جوهر عملية قراءة القراءة التي تستبطن الخطاب النقدي لاستجلاء دوافع تشكله، والتبيُّن حولَ ما يستند إليه الناقد في حكمه، وعلى هذا الأساس فإن تلك الحرب العشواء التي شنّها بعض النقاد القدماء على الشعراء المحدثين كانت لها خلفياتها المعرفية التي انبرى الصولي لكشفها، وتبيينها بغرض فضح الأنساق الثقافية المضمرة التي كانت

تصدر عنها هذه الأحكام النقدية التعسفية، والتي يمكن حصرها في سيطرة النزعة التقليدية على الفكر النقدي لدى أغلب الرواة واللغويين والنحاة المنتسبين إلى مدرسة أبي عمرو بن العلاء (154هـ)، والذي يروي الأصمعي (216هـ) بأنه جلس إليه ثماني حجج فما سمعه يحتجُّ بشعر إسلامي[38]، ويُحكى عنه بأنه قالَ: لو أدرك الأخطل الجاهلية لما قدّمتُ عليه أحداً![39].

ولم يحد ابن الأعرابي (231هـ) عن مذهب المدرسة العلائية[40] في النظر إلى الشعر المحدث، حيث تكشف مواقفه النقدية عن غلو كبير وتعصب أعمى في رفضه لكل شعر جديد وإقباله على أيّ شعر قديم، ومن ذلك قوله: «إنما أشعار هؤلاء المحدثين مثل الريحان يُشمّ يوما ويذوي فيُرمى به، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر كلما حرّكته ازداد طيبا»[41]، وهذا الرأي يشف عن تقديس للتراث الشعري العربي الذي كان المصدر الأول لعلوم اللسان العربي من نحو ولغة وصرف في ذلك الوقت، قبل تأسيس العلوم الأخرى كالمعاني والبيان والبديع، مما يعني بأن النقاد الأوائل لم يكونوا يمتلكون الأدوات البلاغية التي تكشف لهم عن جماليات الشعر المحدث.

كما تجاوز ابن الأعرابي المعقول في نقده لشعر أبي تمام إذ قال حين سمع شعره: «إن كان هذا شعرا فما قالته العرب باطلٌ»[42]؛ مما يكشف عن رفض مبالغ فيه، كما يكشف حكمه السالف عن إحساسه بخروج أبي تمام عن الأنساق الشعرية العربية الموروثة، وهذا العدول الشعريّ أخرجه من دائرة الشعر العربي في تصوّر ابن الأعرابي؛ وأبو تمام معروف بالخروج عن عمود الشعر كما هو مشهور.

ولم يقتنع الصولي بنقده لنقد ابن الأعرابي بل راح يستبطنه ليكشف عن الخلفيات الثقافية التي يصدر عنها، ويبين الأنساق

المعرفية التي توجهه، وذلك في قوله: «أمّا ما حُكِيَ عن بعض العلماءِ في اجتنابِ شعرِه وعيبِه، ولا أسمّي منهم أحدًا لصيانتي لأَهلِ العلم جميعا، وإبقائي عليهم، وحياطتي لهم، فلا أنكرُ أن يقعَ ذلك منهم. **لأنَّ أشعار الأوائل قد ذُلِّلَتْ لهم، وكثُرت لها روايَتَهُم، ووجدُوا أئمةً قد ماشوها لهم (مرّوا بها)، وراضُوا معانيها، فهم يقرَؤُونها سالكينَ سبيلَ غيرِهِمْ في تفاسيرِها، واستجادةِ جيّدها وعَيْبِ رديئِها»**[43].

وهذا الرأي الذي يبحث في ما وراء النقد، يكشف بدقة عن النسق المعرفي المضمر الذي يُشكل الخطاب النقدي الرافض لشعر أبي تمام، ويبيّنُ أنماطَ تلقّي الشعرِ التي يحدِّدُ أفقَها وتقبّلها الجماليَّ التعودُّ على نمطٍ معيّن من أشعارِ الأَوائلِ، ممّا يبني نوعا من الأُلفة المعرفية والجماليةِ لدى أُولئك العلماء القدامى مع تلك الأشعار، وحتى تفسيرها كان يأخذُ نسقا معينا يحدده التواضعُ الذوقيّ وتقليدُ أسلافهم في استحسان الأشعار أو استهجانها حسب ما توفّر من أدوات نقدية لغوية ونحوية وعروضية قبل أن يسيطر التوجه البلاغي الجمالي في تقييم الأشعار وتقويمها.

ويستحضر الصولي تلك المكيدة النقدية التي حاكها الطوسيّ لابن الأعرابي، حين قرأ عليه أرجوزة لأبي تمام على أنها لأحد رُجّاز هذيل:

وعاذلٍ عذلتُه في عَذْله فَظَنَّ أنِّي جاهلٌ مِنْ جَهْله

ثمّ سأله أحسنةٌ هي؟ قالَ: ما سمعتُ بأحسن منها، فلما قال بأنها لأبي تمام، أمر بتخريق الورقة التي كُتبت عليها[44]؛ ويوحي هذا الموقف بأن ابن الأعرابي لم يكن يملك أدلة نقدية كافية تُبرّر رفضه لشعر الطائيّ الكبير بقدر ما كان موقفه الرافض غير مؤسس في الأصل.

ثم يدعم الصوليُّ رأيَه في إثباتِ تهافُتِ موقفِ ابن الأعرابيّ النقديّ حين روى كيف كان يتمثّل بشعر أبي تمام وهو لا يدري إذ قال:

تحملُ أشباحَنَا إلى مَلكٍ نأخذُ من مالِه ومن أدبِه

فعلّق الصوليُّ على هذا قائلا: «فتمثّل بشعر أبي تمام وهو لا يدري. ولعله لو درى ما تمثّلَ به، وكذلك فعل في النوادر، جاء فيها بكثير من أشعار المحدثين ولعلّه لو علم بذلك ما فعله»[45]؛ مما يعني بأنّ ابن الأعرابي لم يكن يقبل الشعر إلا إذا قيل له بأنّه لشاعر قديم، وهذا يدلّ على أن هذا الناقد اللغويّ لم يستطع تجاوز مرحلة الرواية إلى مرحلة الدراية والبصر بجوهر الشعر - بتعبير الجاحظ - كما قد يدل هذا على أن آفة الانتحال قد تسربت إلى نوادره دون أن يدري.

وكل ذلك يعني بأن الصولي كان على وعي بهشاشة ذلك النقد غير المؤسس، وعلى دراية بخلفياته المعرفية وأسسه الذوقية التي شكلته.

ب. نقده للرواة والنحاة:

ليس يخفى على مُطَّلع الدورُ الذي لعبه الرواة في حفظ التراث العربي من نثر وشعر، خصوصا وأنّ ثقافتهم الشفوية هي المصدر الوحيد الذي كان محل ثقة في عصر التدوين[46]، بما أنهم لم يكونوا يثقون في من يأخذ الشعر من صحيفة، في حين كانوا يثقون في الرواية الصحيحة المتصلة؛ غير أنّ بعض الرواة لم يستطيعوا تجاوز مرحلة رواية الشعر إلى الدراية به، وذلك لاعتقاد بعضهم بأن الاستكثار من الرواية فقط هو الطريق الوحيد للعلم بالشعر.

واصطدم أولئك الرواة في بداية أمرهم بالشعراء المحدثين مما جرّ عليهم وابلا من الهجاء، مثلما فعل الشاعر الهجّاء ابن الرومي الذي شبّه الأخفش الصغير بالدفتر[47] بعد افتخاره بكثرة رواية الشعر، ما يوحي بأن بعض الرواة كانوا يمتلكون نزعة نقلية محضة.

وبما أنّهم كانوا يمثلون التكتل النقدي المناهض للشعر المحدث، حتى يمكننا الجزم بأن نظرية عمود الشعر ترعرعت لدى أولئك الرواة،

فإنّ الصولي انبرى للردّ عليهم، ليكون من رواد النقد الإبداعي الذي يواجه النقد الإتّباعي، فمن ذلك أنه لما رأى جماعة من رواة الشعر يعيبون شعر أبي تمام، قال: «الرواة يعلمون تفسير الشعر ولا يعلمون ألفاظه، وإنما يميّز هذا منهم قليل»[48].

فهو في هذا الردّ لا يصدر حكما عاما على الرواة، وفي نفس الوقت كان مُسَلِّما لهم بالتمكُّن في تفسير الشعر وما يتعلّق بالغريب وشرح الشعر الجاهلي وما يتصل بالأخبار وأيام العرب؛ ولكنه لم يعترف لهم بالعلم بألفاظ الشعر المتعلقة بالمستوى التركيبي وصياغة الكلام، هذا المستوى الذي يدخل في باب علم البيان وبلاغة الشعر التي يتجلى من خلالها أسلوب الشاعر حتى يتميّز عن غيره من الشعراء، كبراعة الاستهلال في مطلع القصيدة، وحسن التخلّص من معنى إلى آخر، وفي جودة التعبير عن المعاني بأساليب جديدة.

أما أولئك الرواة فكانوا يفتقرون للأدوات البلاغية والبيانية التي تكشف لهم عن جماليات التراكيب داخل النسج الشعري، بما أن أدواتهم اقتصرت في علم الشعر على تفسير الغريب كما كان الأصمعي، أو إقامة إعراب القصيدة كما كان الأخفش وغيرهما من الرواة؛ ولذلك طرح الصولي هذا السؤال الذي غرضه النفي والتهكّم: «أتراهم يظنون أنّ من فسّرَ غريب قصيدة، أو أقام إعرابها، أحسن أن يختار جيّدها ويعرف الوسط والدون منها، ويميّز ألفاظها؟»[49].

وبمِثل هذا الاستفهام أخرج الصولي الرواة من دائرة النقاد الذين يملكون بصيرة بجوهر الشعر وتمييز الكلام وتخليص جيد الشعر من رديئه ومعرفة الوسط منه، وذلك يكشف قصور أدواتهم النقدية عن الإحساس بجماليات الشعر المحدث، ولاسيما شعر أبي تمام الذي

أبدع في تراكيبه الشعرية وأغرب، وعدل عن أساليب العرب الأوائل في صياغة الشعر.

ج. الردّ عل التكفيريين:

رغم رسوخ مبدأ أنّ الشعر بمعزل عن الدين وبمنأى عن الأخلاق لدى أغلب جهابذة الألفاظ ونقاد المعاني؛ فامرؤ القيس مثلا كان إمام الشعراء الذي حقّقَ شبهَ إجماعٍ على تقدُّمِه في الشعر حتى جعلوه على رأس الطبقة الأولى من فحول الشعراء، على الرغم من أنه كان عاهرا لا يتورع في شعره؛ مما يكرّس مبدأ النقد الفني والشكلي الذي يُقدّم الشاعر على أساس فنيّ لا أخلاقي، ويؤيّدُ هذا المذهبَ إعجابُ علي بن أبي طالب – رضي الله عنه – بامرئ القيس لأنه في رأيه أحسن الشعراء نادرة، وأسبقهم بادرة[50].

غير أنّ هذه الآراء ذات النزعة النقدية الفنية لم تمنع من بروز أصوات أخرى تتبنى موقف النقد الأخلاقي، هذا النقد الذي يُشدّد على وظيفة الشعر الاجتماعية باعتباره مؤثرا في الناشئة، وحاثًّا على الفضائل أو على الرذائل.

ويعد الصولي أوّل ناقد بعد الأصمعي يتحدث في قضية الشعر والدين بوضوح، حين رد على ذلك النقد الذي حاول أن ينتقص من قيمة الطائيّ الأدبية بكل الوسائل، حتى بالطعن في دينه وتكفيره، فيروي الصولي بأنّ قوما قد ادعوا عليه «الكُفرَ بل حقّقوه، وجعلوا ذلك سببا للطعن على شعره، وتقبيح حسنه، **وما ظننتُ أنّ كُفرا ينقصُ من شعرٍ، ولا أنّ إيمانا يزيد فيه**»[51].

وهذا الرد الجازم على التكفيريين الذين اتهموه في دينه للانتقاص من شاعريته، وغاب عنهم أنّه لو أسقطنا مقياسهم الديني على الشعر

العربي، لأخرجنا أكثر الشعراء الفحول من دائرة الشعر، مثل امرئ القيس والأعشى وأبي نواس وغيرهم كثير...

وبما أن الصوليّ يُقيّم الشعر على أساس فنيّ جمالي، فهو بالضرورة يُسقط قيمة هذا النقد الذي يهتم بسيرة الشاعر ويعطيه مكانته الشعرية على قدر إيمانه، ولا بدّ أن يكون الصولي متأثرا في هذا بنظرية الجاحظ الشعرية، إذ حصر جودة الشعر في التمكن من صنعته، والتلطّفِ في تجويد تراكيبه وتحسين نسجه والعمل على الإبداع في مجال التصوير الشعري[52].

د. استشهاده بآراء مؤيّدي أبي تمام:

كان الصولي يلجأ إلى الحجاج، أحيانا، في رده على نقاد أبي تمام، وذلك من خلال إيراد آراء نقدية تحتفي بشعره وتستحسن مذهبه الشعريّ، مع العلم بأن المفضلين له أعلم بالشعر من الطاعنين عليه بشهادة صاحب الأغاني[53].

ومن الآراء النقدية التي تنصفُ أبا تمام أوردَ رأيَ المبرّدِ إذ قال: «ما يهضمُ هذا الرجل حقّهُ إلا أحدُ رجُلين؛ إمّا جاهلٌ بعلم الشعر ومعرفة الكلام، وإما عالم لم يتبحّر شعره ولم يسمعه»[54]، وبهذا الموقف النقدي يغلق الباب في وجه نقاد الطائي الذين حصروا وظيفة النقد في كشف المساوئ، وقد قالت الحكماء: لو سكت مَن لا يدري استراح الناسُ. وقالوا بكثرة (لا أدري) يقلُّ الخطأ[55].

ويستشهد الصولي في موضع آخر بموقف عالم النحو الكوفيّ ثعلب الذي كان يُقرّ بعدم علمه بشعر أبي تمام[56]، حتى إنه لما شُرح له استحسنه[57].

ومن خلال هذين الموقفين للمبرد وثعلب يُبدي الصوليُّ إعجابَه بتواضُعِهما الذي يعكسُ مكانَتهما العلمية العالية، باعتبارهما قطبين

لمدرستي البصرة (المبرد) والكوفة (ثعلب)، مع العلم بأنه تتلمذ على يديهما.

ومن الآراء التي استشهد بها كذلك رأي الشاعر عُمارة بن عقيل، وهو واحد من أحفاد جرير، وكان ممن أنصفوا أبا تمام، وسلّموا له بالإبداع والتميّز، وقد علّق حين سمع أبياتا للطائيّ في الاغتراب قائلا: «للّه درّه، لقد تقدّم صاحبكم في هذا المعنى جميع من سبقه على كثرة القول فيه، حتى لحبّب الاغتراب»؛ إذ أنشده: (من الطويل)

وطولُ مُقام المرء في الحَيِّ مُخْلِقٌ لديباجَتَيْه فاغْتَرِبْ تَتَجدَّد

فإنِّي رَأيتُ الشَّمسَ زِيدَتْ مَحَبَّةً إلَى النَّاسِ إذْ لَيْسَتْ عليهم بِسَرْمَدِ

فقال عمارة: «كَمُل واللّه، إن كان الشعر بجودة اللفظ، وحسن المعاني، واطراد المراد، واستواء الكلام، فصاحبكم هذا أشعر الناس، وإن كان بغيره فلا أدري!»[58].

ويكشف هذا الحكم النقدي عن ارتكاز عمارة على الجانب الفني الأسلوبي التركيبي في استحسانه لشعر الطائي، ولم يستند في حكمه إلى أسس خارج نسق النص وبنيته، مما يوحي بتجلٍّ لملامح النقد الجديد في هذا الحكم النقدي الموضوعي؛ لكونه يتكئ على معايير أسلوبية مشتقة من النص الشعري، كما أنه لم يُعمّم حكمه على كلّ شعر أبي تمام، بل خصّ به النص المسموع فقط.

هـ. توظيف منهج المقايسة في الرد:

ذاع لدى أغلب الباحثين - تأثّرا بإحسان عباس مؤرّخ النقد العربي[59] - أنّ منهج المقايسة خاص بالقاضي الجرجاني، إذ وظفه في وساطته للردّ على نقاد المتنبي، والتوسّط بينه وبين خصومه، لفض الخلاف الدائر حوله، من طرف المتعصبين له أو عليه.

والصوليُّ سبق الجرجانيَّ في توظيف هذا المنهج كما سبق وأشرنا، لكنه اختلف معه في جعله وسيلة لتأصيل الإبداع الشعري المحدث، وليس لتأصيل وتبرير الخطأ كما فعل الجرجاني، وبهذا الشكل يأخذ منهج المقايسة لدى الصولي طابعا إيجابيا يعكس اطلاعه على التراث ووعيه بالراهن الشعري في نفس الوقت.

ومن كلام الصولي في المقايسة:

«ولو وَهِمَ أبو تمام في بعض شعره، أو قصّر في شيء منه، لما كان من ذلك مستحقّا أن يبطُلَ إحسانُه؛ كما أنّه قد عابَ العلماءُ على امرئ القيس ومَنْ دونَهُ من الشعراء القدماء والمحدَثين أشياءَ كثيرةً أخطؤوا الوصفَ فيها، وغير ذلك ممَّا يطولُ شَرْحُه، فما سقطت بذلك مراتبُهم، فكيف خُصَّ أبو تمام وحدَه بذلك لولا شدّةُ التعصُّب وغَلَبَةُ الجهل؟

وعابوا قولَه وأسقطوه عند أنفسِهم: (من الكامل)

مازالَ يَهْذي بالمواهِبِ دائبًا حتّى ظننّا أنّهُ مَحْمُومُ

فكيف لم يُسقِطُوا أبا نوّاس بقوله...:

جُدْتَ بالأَمْوَالِ حتّى قيلَ ما هذا صَحيحُ

والمحموم أحسنُ حَالًا من المجنون: لأنّ هذا يَبْرأُ فيعودُ صحيحًا كما كان، والمجنونُ قلّما يتخلّصُ. فأبو تمام في تشبيهِه الإفراط في الإعطاءِ والبَذْلِ بإكثارِ المحمومِ، أَعْذَرُ مِنْ أبي نوّاس إذْ شبّهَ بِفِعْلِ المجنون...»(60).

ثم أردف هذه المقايسة بشواهد شعرية أخرى، تعكس اطلاعا واسعا بالتراث الشعري، ومن ذلك أيضا دفاعه عن أبي تمّام إذ قال: «وعابوا قوله:

لا تَسْقِنِي ماءَ الملامِ فإنَّني صَبٌّ قد اسْتَعْذَبْتُ ماءَ بُكائي

فقالوا: ما معنى ماء الملام؟ وهم يقولون: كلامٌ كثيرُ الماءِ، وما أكثَرَ ماءَ شِعرِ الأخطل ! قالهُ يونس بن حبيب. ويقولون: ماءُ الصبابة، وماءُ الهوى، يريدون الدمع، قال ذو الرمة:

أَأَنْ تَرسّمتَ مِنْ خَرْقاءَ مَنْزِلَةً ماءُ الصبابةِ من عينيكَ مَسْجومُ؟

وقالَ أيضا:

أدارًا بحُزْوَى هِجْتِ للعينِ عَبْرَةً فماءُ الهوى يَرْفضُّ أو يَتَرَقْرَقُ

وقالَ عبدُ الصمدِ وهُوَ مُحْسِنٌ عِنْدَ مَنْ يَطْعن على أبي تمام وغيرهم:

أيُّ ماءٍ لماءِ وجهِكَ يَبْقَى بَعْدَ ذُلِّ الهَوَى وذُلِّ السُّؤَالِ؟

فصيّرَ لماء الوجه ماءً. وقالوا ماءُ الشباب...»(61)، وغيرها من الأمثلة التي تنزع إلى التأصيل الشعري ونقدِ النقد الموجه لشعر الطائي وإثبات أنه نقد غير مؤسّس، وإنما غايته الانتقاص من قيمة الشاعر لاغير؛ ويُثبت صحة رأي الصوليّ أن الآمدي(62) أنصف أبا تمام في هذا المعنى مؤيّدا موقف صاحبنا، مما يوحي بأنّ عدم وعي منتقدي أبي تمام بالتراث الشعري هو ما جعلهم يؤاخذونه في شعره، ويلفت انتباهنا الصوليُّ إلى أمر مهم جدا هو أنّ حداثة أبي تمام قائمة على التواصل مع التراث ووعيٍ وإحاطة به.

ثم ختم الصوليّ مقايسته بقوله: «ولو عرف هؤلاء ما أنكره الناسُ على الشعراءِ الحُذَّاق من القدماء والمحدثين لكثُر حتّى يقلَّ عندهم ماعابوه على أبي تمام إذا اعتقدوا الإنصافَ ونظروا بعينه»(63) حيث إنّ الناقد الحقيقيّ لا يحرمُ الشاعرَ منْ صفةِ المبدع لأنّهُ عثرَ على بعض ما يُؤاخَذُ عليه في شعره، ولكن يُفترضُ به تجاوز هذه النظرة القاصرة إلى الإبداع إلى نظرة يتسع أفقها لتقييم الشاعر على ما أحسن فيه وأبدعَ، بحكم إنسانيَّته التي تُعرّضُه للوقوع في الهفوات؛ ومراعاةً كذلك لمبدأ التفاوت في الإبداع البشريّ، الخاضع إذا ما تمَّ للنُقصان.

و. مقياس الإبداع وتجاوز نظرية عمود الشعر:

إنّ مقياس الإبداع والسَبْق لم يكن بالجديد الذي أتى به الصولي، لأنّ الرواة والعلماء بالشعر قبله فضّلوا شعراء كامرئ القيس والنابغة الذبياني على أساس هذا المقياس، غير أنهم جعلوه حصرا على الشعراء القدماء اقتداء بأستاذهم أبي عمرو بن العلاء القائل عن الشعراء المحدثين: «ما كان من حسن فقد سبقوا إليه، وما كان من قبيح فهو من عندهم»(64)؛ ولعلّ ثقتهم العمياء في أستاذهم جعلتهم يُسلمون بآرائه النقدية المجحفة في حقّ الشعر المحدث، وإن كنا لا ننفي عنها سمة الصواب إذا وضعناها في سياق الاستشهاد بالشعر في استنباط مقاييس اللغة العربية ونحوها. أمّا أن تصبح هذه الأحكام التقليدية من المسلمات في الفكر النقدي، فذلك ما جعل الصوليَّ يحملُ معوَلَه الحداثيَّ ليكسرَ الأصنامَ الفكريّةَ التي تُرَوِّجُ لمِثْلِ هذا الطرح الرجعيّ المُعطل لعجلة التحديث والإبداع.

يقول الصوليّ:

«وقد استحسن الناس... لامرئ القيس تشبيهَه شيئين بشيئين في بيتٍ واحد، قالوا: **لا يقدر أحدٌ بعده على أَن يأتي بمثله**، وهو قوله في وصف العقاب:

كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْبًا ويابِسًا لَدَى وَكْرِهَا العُنَّابُ والحَشَفُ البالي

ولقد أحسن فيه وأجمل، فقالَ بشّارٌ:

كَأَنَّ مُثارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُءُوسِنا وأسْيافَنا ليلٌ تَهاوَتْ كواكِبُهْ

وهذا أعمى أكمه، لم ير هذا بعينه قط، فشبّهه حدْسًا فأحسن وأجمل، وشبه شيئين بشيئين في بيتٍ»(65).

فكأني بالصوليّ هنا يفضّل تشبيه بشار على تشبيه امرئ القيس - المعدود في التشبيهات العقم - حين ذكر الظروف التي تحدّاها بشار

وتجاوزها لإبداع هذه الصورة البديعة حتى تجاوز فيها المبصرين ببصيرته وحدسِه، متجاوزا مقولة: «ما ترك الأوّلُ للآخِرِ شيئا» التي كانت من مسلمات الفكر النقدي والبلاغي في ذلك الوقت، وهذا الموقف النقدي الشجاع الذي يتبناه الصوليُّ يُسْفِرُ عن حِسّه الحداثيّ المرهف الذي يُقدّر الإبداع ولا يبخسُ الشعراءَ المحدثينَ بضاعتَهُم، بل يتجاوزُ الخطابَ النقديَّ السلبيَّ إلى خطابٍ نقديٍّ إيجابيٍّ يهتمُّ أكثرَ شيءٍ بإبراز محاسن الأشعار.

ويؤيّد هذا الناقد الفذُّ طَرحَه الحداثيَّ بدعوة صريحة إلى تجاوز عمود الشعر، وقد كانت العربُ «تُفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحّته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلّم السّبْق فيه لمَنْ وصف فأصاب، وشبّه فقارب، وبدَهَ فأغزَر، ولمَن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته؛ ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولاتحفِل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض»[66]؛ فأتى الصوليُّ ليخرجَ عن هذا النسقِ النقديِّ مُنَصِّبًا نفسه عَرَّابًا لإبداع أبي تمام الذي رأى فيه معاصروه أنّه متكلف، وأنه يتكئ على نفسه، ولايتبع طريق الأوائل في صياغة الشعر وبناء القصيدة.

ولم يُبْدِ الصوليُّ استياءَه من خروجِ الطائيِّ الكبيرِ عن عمودِ الشِّعْرِ العربيّ، بل أيّدَ ذلك الخروجَ قائلًا: «وقد كانَ الشعراءُ قبلَ أبي تمّام يُبْدعون في البيتِ والبيتين من القصيدة، فيعتدُّ بذلكَ لهم من أجلِّ الإحسانِ؛ وأبو تمام أخذَ نفسهُ وسامَ طبعَه أنْ يُبْدعَ في أكثر شعرِه، فَلَعَمْرِي لقدْ فعلَ وأحسنَ، ولو قصَّر في قليلٍ – وما قصَّر – لغرقَ ذلك في بحورِ إحسانِه، ومنِ الكاملُ في شيءٍ حتّى لا يجوزَ عليه خطأٌ فيهِ، إلّا ما يتوهَّمُه مَنْ لا عقلَ له؟»[67].

حتى صار أبو تمام إماما لمدرسة البديع في تاريخ الشعر العربيّ، ومن أكثرَ من الشيءِ عُرِفَ به واشتهر، ورغم أنّ أغلب النقاد رفضوا أو أبدوا اسْتِيَاءَهُم من أسلوبه ورموه بالتكلُّف في طلب البديع، والإغراق في الصنعة، والخروج عن عمود الشعر العربي، إلا أنّ الصوليَّ يعدُّ الناقد الفذَّ الذي تقبّلَ مذهبَ البديع وفتح صدره له، ودَعَمَهُ بنَقْدِهِ للنّقدِ الموجَّه إليه، بتكريس مقياس التجاوز والعدول عن عمود الشعر الكلاسيكي، ويعود هذا إلى وَعْيِه النقديِّ الذي يؤمن بتجدّد الإبداع الشعريّ، لأنّ جوهره يكمن في القدرة على التجاوز والعدول.

ز. مقياس الواقعية (المزامنة):

على الرغم من رسوخ مفهوم أنّ الأدب مرآة تعكس ملامح عصره، وحرباءٌ تأخذُ لونها من طبيعة المكان المتواجدة، فإن نقدنا لهذا المفهوم لا ينفيه بقدر ما يُنبّه على بعض مزالقه، خصوصا إذا ما وقعنا في شرك التعميم.

ولأنّ الفكرَ النقديَّ على عهد الصوليّ قد بدأ يتعمق ويستشعرُ بالتحولات الطارئة على حياة الشاعر، بِما حملته الحضارة من المستجدات المادية (كالقصور والبنيان المشيد... وغير ذلك) والمعنوية (مِنْ الثقافات مختلفة والفلسفات الجديدة... وإلخ)، حتى لُقّبَ البدوُ بأهل الوبرِ، والحضر بأهل المدر، وبما أنّ الشعر كان يحمل تلك الجينات العربية البدويةٍ فقد صَعُبَ على بعض النقادِ تصوّره مُحمّلا بجينات الحضارة لأنّ هذا الشيء سيُهجنه بكلّ تأكيد.

ومن أولئك النقاد ابن قتيبة (276هـ) الذي قال بعد تحديده لبنية قصيدة المديح: «وليس لمتأخِّرِ الشعراءِ أن يخرجَ عنْ مذهبِ المتقدّمين في هذه الأقسام، فيقِفَ على منزلٍ عامرٍ، أو يَبكِيَ عند مُشَيَّدِ البُنْيانِ، لأنّ

المتقدّمين وقفوا على المنزلِ الدّائرِ، والرّسم العافي (الطلل الزائل). أو يَرْحَلَ على حمارٍ أو بغلٍ ويَصفَهُما، لأنّ المتقدمين رحلوا على النّاقة والبعيرِ. أو يَرِدَ على المياهِ العِذَابِ الجواري، لأنّ المتقدّمين وَرَدُوا على الأواجنِ الطّوامي. أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد، لأنّ المتقدّمين جروا على قطع منابت الشيح...»[68]؛ ونفهم من نصّ ابن قتيبة بأنّ هنالك شيئا من التعارض في مواقفه النقدية اتّجاه الشعر المحدث، فهو من جهة يدعم الشعراء المحدثين في بداية كتابه (الشعر والشعراء) ومن جهة أخرى يجعل نفسهُ وصيّا على إبداعهم، وهذا تعارضٌ واضحٌ؛ إذ كيف نُلزم الشاعر بأنْ يُصوّر لنا الأشياء التي لم يرها ولا خَبِرَها وهي خارجة عن تجربته الشعرية؟

وقد تطرّقَ الصوليُّ لهذه القضية محاولا الردّ على الرأي السالف في قوله: «وإن كانَ السبقُ للأوائلِ بحقِّ الاختراع والابتداء، والطبع والاكتفاء؛ وأنّهُ لم ترَ أعينُهُم ما رآهُ المحدثونَ فشبَّهُوهُ عيَانًا، كما لم يرَ المحدثون ما وصفوه هم مشاهدةً وعانَوْهُ مُدَّةَ دهرِهم منْ ذِكرِ الصحارى والبرِّ والوحش والإبل والأخبية. فهُم في هذه أبدا دون القدماء، كما أن القدماء فيما لم يروهُ أبدا دونهم؛ وقد بيّنَ هذا أبو نواس بقوله:

صِفَـةُ الطُلُـولِ بلاغـةُ الفَـدْمِ فاجعَلْ صِفَاتِكَ لابنَةِ الكَـرْمِ

تصفُ الطلولَ على السماع بها أفذو العِيانِ كَأنْتَ في الفَهْمِ؟

وإذا وَصَـفْـتَ الشَـيءَ مُتَّبِعًـا لـم تخـلُ مِنْ زَلَلٍ ومِنْ وَهْـمِ

ولأنّ المتأخرين إنما يجرون بريح المتقدمين، ويصُبّون على قوالبهم، ويستمدّون ب1لعابهم، وينتجعون كلامهم، وقلّما أخذَ أحدٌ منهم معنى من متقدّم إلاّ أجاده. وقد وجدنا في شعر هؤلاء معاني لم يتكلّم القدماءُ بها، ومعًاني أَوْمَؤُوا إليها، فأتى بها هؤلاء وأحسنوا فيها،

وشعرُهم مع ذلك أشبه بالزمان، والناسُ له أكثرُ استعمالا في مجالسهم وكتبهم وتمثُّلهم ومطالبهم»[69].

ونستبينُ من هذا الكلام مدى نضج الفلسفة النقدية التي يصدر عنها نقدُ الصوليّ لذلك النقد الداعي إلى التقليد والتزام النموذج مع إهمالٍ لواقع الشاعر الذي تتشكّل منه صوره الشعرية، مثلما صوّر الشعراء القدماء الأطلال والظعائن وأبدعوا في وصف الطبيعة التي أحاطت بهم من نجوم وغضا وشيح وظباء وأبقار وحشية وغير ذلك مما شاهدوه، ولو لاحظنا صورهم لوجدناها تتكئ في أكثرها على التشبيه الذي يدلّ على العفوية والبساطة في تركيب الصورة، لأن الشاعر الجاهليّ البدويّ رومانسيٌّ بطبعه وشعرُه مرآةٌ تعكس واقعه في صورة أصفى وأجمل، فهو كالمصوّر الماهر الذي يتفنّن في أخذ المشاهد الآسرة من محيطه ومجتمعه حتى يصوّر ظروفه الطبيعية في قسوتها وجمالها، فالإنسان الجاهلي كان يعيش صراعا مستمرّا مع الطبيعة، كما أنّه كان قريبا كلّ القرب من الحيوان، ولذلك كان شعره يصدر عن تجربة حقيقية وصدق فنيّ واضح.

أمّا الشاعر العبّاسي المحدث الذي عرف الحضارة بكلّ معانيها، ولم يعرف عن حياة البدو الصحراوية إلا ما قرأه في أشعار القدماء، فيستحيل عليه أن يصفها كوصفهم، أو أن يُصوِّرها كتصويرهم، ولأن حياة الشاعر العباسي كانت أعقد ويملؤها زخم الحضارة بكل ما تحمله من تناقض وتنوُّع ثقافي وجدلٍ فكريٍّ وانفتاح حضاريّ، فقد كانت صوره الشعرية شبيهة بحياته في تعقيداتها وصراعاتها ولذلك صار يميل إلى الاستعارة التي تعبّر عن انفعالاته وكثافة صوره المختلفة، كما نجده عند أبي تمام من استعارات بعيدة، التي عابه عليها أنصار عمود الشعر كالآمدي على سبيل المثال.

ولأنّ ملامح الحضارة وزخرفها وترفها ترك أثره في حواس وروح الشاعر العباسي فقد لجأ إلى تشبيه كؤوس الذهب ووصف زخارفها ووشيها المرقوم كما فعل أبو نواس في أبياته الشهيرة في وصفِ كأسٍ(70)؛ أو كتشبيهات عبدالله بن المعتز التي تتجلى فيها ملامح الحضارة والترف، كما أنّ لغة الشعراء المحدثين ذات بُعدٍ تداوليٍّ لأنها مأخوذة من معجم عصرهم، ليسهل تداولها بين الناس، ويكثر تمثلهم بها في مجالسهم، لأنها لا تخرج عن نسق أفهامهم، وتصدر عن واقعهم المعاش، وتعبّر عن قضاياهم ومشاغلهم الحياتية.

وهكذا يكون الشاعر المحدثُ أبلغ في تصوير ما شاهده وعاينه منه في وصف ما لم يشاهده، وهذه هي البلاغة التي أشار إليها أبو نواس في أبياته التي استشهد بها الصوليُّ للردّ على ذلك النقد الذي حثّ الشعراء المحدثين على تقليد القدماء في كل شيء.

خاتمــة:

بعد الوقوف على معنى نقد النقد ومحاولة توضيحه حسب تصوّرنا لماهيته المصطلحية والمفهومية على حدّ سواء، وبعد تسليط الضوء على نموذج تراثي هو أبو بكر الصوليّ الذي تجلّى عنده خطاب نقد النقد خلصنا إلى النتائج الآتي ذكرُها:

- مصطلح نقد النقد أعمّ من مصطلح ما وراء النقد ومُستوعِبٌ له في نفس الوقت، لأنه من أدواته المنهاجية.
- نحن أحوج إلى توضيح أهمية ووظيفة نقد النقد مِنّا إلى الجدل حول مصطلحه.
- تجلَّى خطاب نقد النقد في التراث النقدي العربي في صورة تناسب عصره وأنساقه الفكرية والثقافية السائدة، وتصدر عن الجدل الدائر حول قضاياه وواقعه.

- الالتزام بعمود الشعر لا ينسحب على كلّ النقاد العرب القدماء، فالصوليُّ أيّد الخروج عليه، ودعم الحداثة في عصره تنظيرا وتطبيقا.
- نقد النقد تصحيح لمسارات النقد الأدبي وتجديد لأسسه النظرية وأدواته التطبيقية، وتغيير مستمر لمواقفه من الإبداع.

الهوامـش

(1) Tzvetan todorov: critique de la critique, editions du seuil, paris, 1984.

(2) Roland barthes: essais critiques, éditioins du Seuil, paris, 1964, p: 301.

(3) Ibid.

(4) أبو حيان النوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ت: أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة العنصرية- بيروت، ط 1، 1424هـ، 131/2.

(5) Jiří Šrámek: Pour Une Définition Du Métarécit, L 11, 1990 (Études Romanes De Brno Xx), P: 36-37.

(6) Ibid.

(7) جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، قبرص، الطبعة الأولى، 1991م، ص 11.

(8) باقر جاسم محمد: نقد النقد أم الميتانقد ؟ (محاولة في تأصيل المفهوم)، مجلة عالم الفكر، العدد 3، المجلد 37 - مارس 2009م، ص: 121.

(9) نفسه.

(10) Chanady (Amaryll), «Une Métacritique De La Métalittérature: Quelques Considérations Théoriques», Études Françaises, Vol. XXIII, N° 3, 1987, P: 135.

(11) Ibid.

(12) Levi Van Den Bogaard, Metacritique From Kant To Koselleck : On The Relation Between The Transcendental And The Empirical In Modern Philosophy And History, Master Thesis, Utrecht University, 2015, P:8.

(13) محمد صابر عبيد: اللغة الناقدة (مداخل إجرائية في نقد النقد)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط 1، 2011م، ص:5.

(14) جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص 11.

(15) عبدالملك مرتاض: في نظرية النقد، دار هومة، ط: 2010م، ص 227.

(16) عبده عبدالعزيز قلقيله: نقد النقد في التراث العربي، دار المعارف، مصر، ط 2، 1993م، ص 9.

(17) المرزباني: الموشح، ت: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية- لبنان، ط1، 1995م، ص 332.

(18) رسالة الصولي إلى مزاحم بن فاتك، في مقدمة كتابه أخبار أبي تمام، أخبار أبي تمام، حققه وعلق عليه: خليل محمود عساكر، محمد عبده عزام، نظير إسلام الهندي، قدّم له: أحمد أمين، منشورات دار الآفاق الجديد – بيروت، الطبعة الثالثة، 1980م، ص 14.

(19) أستند في هذا لقول عمرو بن العلاء: "لقد أحسن هذا المولد حتى هممت أن آمر صبياننا بروايته، يعني بذلك شعر جرير والفرزدق: العمدة لابن رشيق، 90/1.

(20) المولد: هو الذي لم يكن من أصل كلام العرب.

(21) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل-لبنان، الطبعة الخامسة، 1981م، 238/2.

(22) القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد بجاوي، المكتبة العصرية-بيروت، ط 1، 2006م، ص 17. ساقة الشعراء هم: رؤبة بن العجاج، وابن هَرْمة، وابن ميّادة، والحَكَم الخُضْري.

(23) ابن المعتز: طبقات الشعراء، ت: عبدالستار أحمد فراج، دار المعارف-مصر، 1965م، ص 20.

(24) المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ت: علي محمد بجاوي، نهضة مصر- القاهرة، دت، ص 314.

(25) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني - جدة، ط: 1984م، ص 4.

(26) الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ت: السيد أحمد صقر، دار المعارف- مصر، ط 4، 1982م، 12/1.

(27) المصدر السابق، ج 1، ص 4-5.

(28) نفسه، 17/1.

(29) رسالة الصولي، ص 15.

(30) المصدر السابق ص 16.

(31) ابن النديم: الفهرست، ت: إبراهيم رمضان، دار المعارف-بيروت، ط 2، 1997م، ص 216.

(32) المصدر السابق، ص 226-228.

(33) رسالة الصولي، ص 5.

(34) المصدر السابق، ص 12.

(35) المصدر السابق، ص 5.

(36) المصدر السابق، ص 4.

(37) نفسه.

(38) ابن رشيق: العمدة، 90/1.

(39) الأصمعي: فحولة الشعراء، تحقيق: ش. توري، دار الكتاب الجديد- لبنان، ط 2، 1980م، ص 13.

(40) العلائية: نسبة إلى عمرو بن العلاء.

(41) الموشح للمرزباني، ص 384.

(42) أخبار أبي تمام، ص 244.

(43) رسالة الصولي، ص 14.

(44) أخبار أبي تمام، ص 176.

(45) المصدر السابق، ص 173-177.

(46) لم يكن القدماء في عصر التدوين يأخذون الشعر من الصحفيين الذين كانوا يدونون الشعر في الصحف، ومن ذلك جاء معنى التصحيف عندهم، كما أنهم كانوا يثقون في الرواية الصحيحة للأشعار.

(47) قال ابن الرومي في هجاء الأخفش الأصغر: (المنسرح)

فإن يَقُل إنّني رويتُ فكالدَّف ... ترِ جهلاً بكلّ ما اعتَقَدهْ

(48) أخبار أبي تمام، ص 101.

(49) المصدر السابق، ص 127.

(50) ابن رشيق: العمدة، 42/1.

(51) أخبار أبي تمام، ص 172.

(52) يقول الجاحظ: «وإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير»، في كتاب «الحيوان»، 132/3.

(53) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، تحقيق: إحسان عباس وإبراهيم السعافين وبكر عباس، دار صادر – بيروت، ط 3، 2008م، 266/16.

(54) أخبار أبي تمام، ص 181.

(55) المصدر السابق، ص 128.

(56) رسالة الصولي، ص 15.

(57) المصدر السابق، 15-16.

(58) أخبار أبي تمام، ص 60.

(59) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة – بيروت، ط 5، 1986م، ص 217-221.

(60) رسالة الصولي، ص 32-33.

(61) المصدر السابق، ص 33-35.

(62) الآمدي: الموازنة، 1/277.

(63) رسالة الصولي، ص 37.

(64) ابن رشيق: العمدة، 1/90-91.

(65) رسالة الصولي، ص 17-18.

(66) القاضي الجرجاني: الوساطة، ص 33-34.

(67) رسالة الصولي، ص 38.

(68) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار الحديث-القاهرة، ط:2006م، 1/77.

(69) رسالة الصولي، ص 17.

(70) ديوانه، ص 361، الأبيات هي: (من الطويل)

تُدَارُ عَلَيْنَا الرّاحُ في عَسجَديّةٍ حَبَتْها بأنواعِ التَّصاويـرِ فَارِسُ

قرارَتُها كِسْرَى وفي جَنَبَاتِها مهًا تَدّريها بالقسيّ الفَوَارِسُ

فللـراح ما زرت عليـه جيوبها وللماء ما دارت عليه القلانس